



HAL
open science

Musique, théorie et philosophie : le nouvel élan de Rameau

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Musique, théorie et philosophie : le nouvel élan de Rameau. Centre de musique baroque de Versailles. Regards sur la musique. Au temps de Louis XV, mardaga, pp.61-82, 2007. halshs-00270309

HAL Id: halshs-00270309

<https://shs.hal.science/halshs-00270309>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique, théorie et philosophie :

le nouvel élan de Rameau

Philippe VENDRIX

Chaque époque a pensé la musique, son organisation interne et son impact sur l'être, son corps et son âme. Car l'art des sons se prête idéalement aux tentatives théoriques et aux interprétations les plus diverses. Théoriciens, savants, scientifiques, philosophes, théologiens et critiques, tous peuvent se saisir de l'objet musical et y trouver d'excellentes raisons de s'exprimer. L'excès guète évidemment, et pas une période n'échappe au chant des sirènes. Débats oiseux, essais burlesques et querelles stériles sont cependant éclipsées durant le long règne de Louis XV par la formulation d'une théorie musicale fondamentalement neuve, riche en implications sans prétendre pour autant au statut de modèle universel comme le fut l'harmonie jusqu'à Marin Mersenne, Johannes Kepler et Athanasius Kircher. Et pourtant, cette théorie est une théorie de l'harmonie, celle qu'élabore Jean-Philippe Rameau du *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) jusqu'au *Code de musique pratique* (1760).

Déjà s'élèvent des voix pour contester à Rameau ce statut de penseur fondamental. N'est-il pas le tenant d'une esthétique à la dérive ? Ou le compositeur vite oublié au profit d'une nouvelle génération enfin classique ? Le *Traité de l'harmonie* renferme peu de choses fondamentalement nouvelles. Des théoriciens comme Johannes Lippius et Andreas Werckmeister, comme Michel de Saint-Lambert ou Charles Masson avaient déjà pris conscience d'un certain nombre de constations que fera Rameau en 1722. Plus encore : Jean-Jacques Rousseau ne l'enterrera-t-il pas grâce à l'habileté d'une inspiration qui parle aux lecteurs plus que la démonstration du mouvement harmonique que propose l'auteur de *Dardanus*. Tout cela est certainement vrai. Jean-Philippe avait ses chimères, et lire ses théories

comme un réassemblage ne trahirait sans doute pas une partie de ses efforts. Mais après Rameau, il n'est plus possible d'entendre ou de concevoir la musique comme avant Rameau, et cela de façon durable. Lui feront écho d'autres théoriciens, de Johann David Heinichen à Heinrich Schenker en passant par Johann Philipp Kirnberger, François-Joseph Fétis et Hugo Riemann, mais aussi des savants et intellectuels : d'Etienne Bonnot de Condillac, Jean le Rond d'Alembert, Jean-Jacques Rousseau, ou encore Denis Diderot.

1. LE DESSEIN DE RAMEAU : DE LA RESONANCE AU SOUS-ENTENDRE

Essentiellement, l'intention théorique de Jean-Philippe Rameau est d'ancrer la musique dans un principe « naturel ».¹ Il dira avoir mené cette quête avec obstination :

« Conduit dès ma plus tendre jeunesse, par un instinct mathématique, dans l'étude de l'Art pour lequel je me trouvais destiné, et qui toute ma vie m'a uniquement occupé, j'ai voulu connaître le vrai principe, comme seul capable de me guider avec certitude, sans égard pour les habitudes et les règles reçues. »²

Rameau ne fait évidemment pas table rase. Il connaît ses prédécesseurs, parfois fort anciens, et surtout reconnaît ses dettes. La plus grande, il la doit à Joseph Sauveur, scientifique des confins des XVII^e et XVIII^e siècles (1653-1716), qui avait découvert le principe de la résonance des corps sonores. Selon ce membre illustre mais discret de l'Académie des Sciences, un son, dit fondamental, n'est jamais émis seul, mais avec une série de sons dits harmoniques ou partiels, dont la fréquence est un multiple entier de celle du son fondamental. Autrement dit, un son fondamental est toujours accompagné de ses premières octaves, de sa douzième et de sa dix-septième, mais encore, après réduction aux « moindres degrés », de son octave, de sa quinte et de sa tierce.

¹ Pour une étude détaillée des théories de Rameau, voir Thomas CHRISTENSEN, *Rameau and musical thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

² Jean-Philippe RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris, 1750, p.110.

« Le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, son fondamental, ce principe unique générateur et ordonnateur de toute la musique, cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toutes les proportions continues d'où naissent l'Harmonie, la Mélodie, le Mode, les Genres, et jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique. »³

Grâce à la notion de basse fondamentale⁴, Rameau peut risquer une explication logique de la génération des accords et des usages qui gouvernent leur succession. De plus, cette même basse fondamentale ouvre la voie aux analyses de la musique à partir des accords et de leur fonction. Fort d'une longue expérience d'accompagnateur et soucieux d'une explication rationnelle, Rameau permet de porter un regard sur la musique sans se reposer sur des principes anciens (la perception des rapports d'intervalles), dont les musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles qu'ils fussent amateurs ou professionnels ne percevaient plus le lien avec la réalité de leurs usages.

Par sa théorie de la basse fondamentale, Rameau ouvre la porte à une réflexion qui dépasse de loin les enjeux de la composition musicale. Ainsi en est-il du statut de l'imagination : dans quelle mesure l'imagination participe-t-elle à la relation complexe qui existe entre l'existence, prouvée empiriquement, d'un événement et sa formulation théorique ? Plus prosaïquement, le concept qui permet à Rameau de considérer que la basse fondamentale contient les notes qui ne sont pas notées sur la portée est celui de « sous-entendu ». Le « sous-entendre » est donc une action qu'effectue l'auditeur (ou, plus précisément, l'oreille de l'auditeur) :

« On regarde dans la Musique les termes de *Sous-entendre* & de *Supposer* presque comme synonymes ; cependant leur signification y renferme un sens bien différent l'un de l'autre. Par le mot *Sous-entendre* on doit être prévenu que les Sons auxquels on l'applique, peuvent être entendus dans les Accords où ils ne se trouvent point ; & même, à l'égard du Son-Fondamental il faut s'imaginer qu'il

³ RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie*, p.19.

⁴ La basse continue indique la basse réelle. Pour une histoire des théories musicales, voir Annie COEURDEVEY, *Histoire du langage musical occidental*, 1998.

devrait être pour lors *entendu au dessous* des autres Sons, lorsqu'on dit qu'il est *Sous-entendu*. »⁵

Un élément structurellement indispensable peut être éliminé dans certains cas, car le fait même de sa nécessité autorise de l'assumer présent : il est impliqué par le contexte. Rameau est convaincu que les auditeurs, et dans une certaine mesure tout être écoutant, créent un lien entre la musique qu'ils entendent et un ensemble d'attentes tacites sur la façon dont la musique fonctionne. L'analogie avec la grammaire, dans le sens que lui donnera Noam Chomsky, saute aux yeux du lecteur d'aujourd'hui. Elle pouvait être bien plus problématique pour le lecteur du XVIII^e siècle, et Rameau ne manque pas d'insister sur l'importance de l'expérience inconsciente.

« JE suis enfin parvenu, si je ne me trompe, à pouvoir démontrer ce principe de l'Harmonie, qui ne m'avoit encore été suggéré que par la voie de l'expérience, cette Basse fondamentale, l'unique Boussole de l'Oreille, ce guide invisible du Musicien, qui l'a toujours conduit dans toutes ses productions, sans qu'il s'en soit encore aperçû, mais dont il n'a pas plutôt ouï parler, qu'il l'a regardé comme son propre bien; je connoissois déjà cette Basse fondamentale, a-t'il dit; cependant s'il se fût bien examiné, il auroit dit simplement, je la sentois: c'est effectivement un de ces sentimens naturels auxquels on peut fort bien ne pas penser, mais qui se développent en nous au moment qu'on nous les rappelle. »⁶

Mais Rameau reste essentiellement un théoricien. Plus loin dans la *Génération harmonique*, il insiste sur la primauté du savoir, reléguant l'expérience dans la catégorie de l'ignorance :

« J'appelle ignorance, toute connoissance qui ne vient que d'une expérience simplement formée par le sentiment; cette connoissance n'en est pas une, à proprement parler, c'est seulement une réminiscence d'un effet éprouvé à l'occasion d'un certain arrangement entre les parties, dont on ignore la cause. »⁷

On ne s'étonnera pas de trouver sous la plume du compositeur des *Boréades* des assertions sur quelques-uns de ses illustres prédécesseurs.

⁵ RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Paris, 1722, « Table des Termes », pp.xxii.

⁶ RAMEAU, *Génération harmonique*, Paris, 1737, Préface, f°iii.

⁷ RAMEAU, *Génération harmonique*, Chapitre 19, p.219.

Lully et Corelli, prétend-il, ne savaient pas vraiment ce qu'ils faisaient, parce qu'ils n'avaient pas compris que la musique fonctionne selon le principe de la basse fondamentale. Dans le *Nouveau système*, de Corelli, il dit : « son Oeille lui a fait pratiquer avec succès en cet endroit » ; dans les *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), de Lully : « conduit par le sentiment, & par le goût, n'avoit aucune connoissance de ce fonds ».

En 1760, pour l'impression de son *Code de musique* (ILLUSTRATION 1), Rameau fait précéder son texte d'un frontispice. Y sont réunies trois muses. Au centre, Euterpe fait sonner sa lyre et écoute attentivement les harmoniques produites. A sa droite, une muse note sur du papier à musique une composition, révélant le soin avec lequel le musicien veille à appliquer dans ses œuvres les proportions harmoniques. A gauche d'Euterpe, une troisième muse mesure très précisément ces mêmes harmoniques sur un monocorde, révélant la dépendance des sciences au principe du corps sonore.

2. UNE DISCIPLINE PHYSICO-MATHEMATIQUE ET LES LIMITES DU PLAISIR

« La musique est une science physico-mathématique, le son en est l'objet physique, et les rapports trouvés entre différents sons en sont l'objet mathématique ; sa fin est de plaire, et d'exciter en nous diverses passions. »⁸

Rameau s'est résolument engagé dans une entreprise systématique de rationalisation des phénomènes musicaux. D'Alembert le dira clairement : Rameau a transformé « l'harmonie assujettie communément à des lois assez arbitraires ou suggérées par une expérience aveugle » pour l'établir en « une science plus géométrique, et à laquelle les principes Mathématiques peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus sensible. »⁹ Le principe du renversement illustre idéalement la nature « géométrique » de la démonstration ramiste. Ainsi, les intervalles qui composent l'accord ne sont-ils plus considérés comme l'addition des deux étendues qui séparent chaque note (*do-mi-sol* considéré comme *do-mi* et *mi-sol*), mais selon

⁸ RAMEAU, *Génération harmonique*, chap.II, p.30.

⁹ *Extrait des registres de l'Académie royale des sciences*, 10 décembre 1749.

l'étendue de chaque note par rapport à la note la plus grave (*do-mi-sol* considéré comme *do-mi* et *do-sol*). Rameau ajoute à ce principe celui de l'identité des octaves : *mi-sol-do* est de même nature que *do-mi-sol*.

Il n'empêche : la basse fondamentale et le renversement ne comblent pas le fossé qui sépare opérations réflexives et expériences sensibles. Rameau n'abordera pas la question de façon radicalement neuve. Elle appartient plus aux philosophes qu'aux théoriciens de la musique.¹⁰

D'Alembert qui fut un ardent défenseur de Rameau prend régulièrement la parole sur la musique. Dans son *Eclaircissement sur les Eléments de philosophie* (1767), le savant se lance dans une démonstration sur la capacité de la musique « à réveiller en nous la mémoire d'un objet physique différent du bruit » par le moyen de sons et « par la dénomination que ces sons ont dans la langue. » Le feu lui sert d'exemple :

« Si j'avais à exprimer musicalement le feu qui dans la séparation des éléments prend sa place au plus haut lieu en ce cas la musique serait parfaitement analogue à ces deux phrases, également admises dans la langue : *le feu s'élève avec rapidité, des sons qui s'élèvent avec rapidité*. La musique ne fait autre chose que réunir en quelque sorte ces deux phrases dans un seul effet, en mettant le son à la place du *feu* : la musique réveille en nous l'idée attachée à ces mots, s'élever avec rapidité. » (p.158)

Si D'Alembert pousse le trait, il n'en révèle pas moins l'importance à accorder à une anthropologie de l'écoute, seul moyen de répondre à cette assertion que Rameau avait empruntée à Descartes qui l'avait empruntée à d'autres : « sa fin est de plaire, et d'exciter en nous diverses passions. » La question n'est pas tant de savoir par quel procédé d'écriture le compositeur évoquera les souffrances d'un homme enchaîné, ni même illustrera dans une pièce vocale le mot « enchaîné ». L'imitation suppose une faculté spécifique chez le compositeur et chez l'auditeur. Sur la manière dont le compositeur procède, rien ne peut désormais satisfaire autant que ce qu'a proposé Rameau. Les philosophes se contentent dès lors d'insister sur

¹⁰ Il existe une littérature abondante sur les relations entre philosophie et musique au 18^e siècle en France. Voir en particulier André CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998.

l'émulation qu'engendre l'imitation, puisqu'elle n'est pas simple reproduction : l'identification d'une imitation requiert une certaine éducation.

Les beaux-arts réduits à un même principe (1746) constituent un des essais les plus novateurs en matière d'esthétique. L'abbé Batteux souhaite présenter « un principe assez simple pour être saisi sur le champ, et assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détails. »¹¹ Ce principe, dénominateur commun à tous les arts et point de départ de la réflexion de Batteux, c'est l'imitation. L'art n'est évidemment pas une imitation directe : il suggère et impose la réalité par le biais de l'illusion. Il s'ensuit que, puisque la musique comme la poésie ou la sculpture, est artifice, imitation, travail, elle n'est pas spontanée, mais issue d'un phénomène culturel caractérisé.

L'imitation, le plaisir, le corps sonore requièrent des compétences, visiblement. Qu'en serait-il pour un sourd ? Dans la foulée de sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), Diderot va s'interroger sur la nature des sensations que la musique produit sur un sourd dans la *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751). Il n'est pas question pour l'auteur du *Neveu de Rameau* de procéder à une description physiologique de l'oreille ni même de détailler les mécanismes de l'audition. Ses amis collaborateurs à l'*Encyclopédie*, en particulier Louis de Jaucourt et Jean Conrad Amman, l'ont fait dans les limites du savoir médical d'alors.¹² Les effets thérapeutiques de la musique ne l'intéressent pas plus. Ils s'adossent à une longue tradition de récits qui mêlent imagination mythique et vérités historiques, parfois aussi traditions populaires (la fameuse tarentelle). Le projet de Diderot est plus ambitieux :

« Mon idée serait donc de décomposer, pour ainsi dire, un homme, et de considérer ce qu'il tient de chacun des sens qu'il possède... et je trouvais que de tous les sens l'œil était le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus

¹¹ Charles BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, p.9. Voir Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹² Alain CERNUSCHI, *Penser la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Champion, 2000.

superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe. »¹³

Evidemment, ce qui apparaît comme une anatomie métaphysique se doit de reposer sur un certain nombre d'expériences. Dans le cas du sourd, ce sera celle du clavecin oculaire imaginé par le père Castel, celui-là même qui, par une série d'articles élogieux dans les *Mémoires de Trévoux*, avait assuré une publicité efficace au *Traité de l'harmonie* lors de sa parution à l'automne 1722.¹⁴ L'expérience n'est pourtant pas entièrement concluante : l'effet visuel (le clavier du clavecin est constitué de touches colorées selon un spectre soigneusement défini) fait naître une autre image et ne rend pas compte de la nature du discours musical, des effets de l'audition. Pour qu'un sourd se fasse une idée de ces effets, il a tout intérêt à observer attentivement le comportement des auditeurs de musique. Diderot dessine une ébauche d'une sociologie de l'écoute qu'il livrera dans des œuvres de fiction, de *Jacques le Fataliste* au *Neveu de Rameau* en passant par le *Paradoxe du comédien*. Plus même qu'à une sociologie, c'est une psychologie de l'écoute que Diderot cherche à développer, se fondant sur le principe d'imitation et d'unité des arts que Batteux lui avait inspiré.

« En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. »¹⁵

Diderot pratique aussi la musique et ne peut pas limiter son champ d'analyse au seul repérage d'un système de perception, le « système des nerfs ». Il cherche à expliquer la façon dont la musique peut solliciter ce système. Diderot a collaboré avec Rameau, et ses interrogations sur la musique remontent à ses premiers textes. Dès les *Mémoires sur différents sujets de mathématique* (1748), il insiste sur le rôle de l'éducation musicale dans la construction du plaisir. En même temps, le plaisir de la musique repose sur un double principe paradoxal : il naît à la fois d'une perception des rapports, qui sont

¹³ Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751, p. 352 de l'édition de *Œuvres complètes*, Paris, 1875, vol.1.

¹⁴ *Autour du père Castel et du clavecin oculaire*, éd. Manuel COUVREUR, Bruxelles, 1995 (« Etudes sur le XVIIIe siècle », vol. XXIII)

¹⁵ DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*.

autant harmoniques que mélodiques, et de la construction d'images mentales, des peintures, que dessine l'esprit lorsqu'il entend une pièce.

A partir du moment où les philosophes s'emparent de la musique s'amorce un refus, de plus en plus communément partagé, de rechercher les causes du plaisir musical pour plutôt privilégier l'identification des manifestations affectives de l'écoute musicale. Michel-Paul-Guy de Chabanon qui avait pourtant signé un subtil *Eloge de M. Rameau* en 1764, donnera le témoignage le plus abouti et le plus riche de cette orientation dans ses *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* (1779). Même lorsqu'il aborde des questions techniques – qu'il maîtrise parfaitement –, ce sera systématiquement pour les mesurer aux effets qu'elles produisent sur l'auditeur, car seuls les effets authentifient la production du beau.

3. ORDRE DE LA NATURE ET ARCHEOLOGIE

La quête des origines de la musique hante les philosophes. Pour deux raisons : la crainte que la nature n'ait été corrompue par la civilisation en raison de ses pratiques de représentation, et le désir de déterminer les fondements naturels de ces pratiques afin, pour certains, de les perfectionner. La démarche n'est pas simple et requiert de nombreuses compétences. Autant les musicographes pressés de donner leur avis sur les qualités respectives de la musique française et de la musique italienne ou d'énoncer une assertion sur les beautés inégalables de la tragédie lulliste et les errements de l'opéra sous le règne de Louis XV, se contentent de grilles de lectures banalement dichotomiques, autant les savants éperdus de traces originelles construisent-ils des schémas interprétatifs complexes faits d'ancrages dans les possibles universaux et les observations de la contingence.

Les propos sur les origines de la musique font émerger les pratiques compositionnelles contemporaines d'une origine « naturelle » et d'une succession tout aussi naturelle d'événements qui éloignèrent de ce point originel. Certains concentrent leur attention sur cette chaîne d'événements : ils font œuvre d'érudition, posant les fondements de pratiques musicologiques. Ainsi en fut-il de quelques mauristes et de membres de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres tel

l'infatigable abbé Lebeuf, « premier » historien du plain-chant.¹⁶ L'opéra, la danse et même l'opéra-comique fascinent les historiens, même si les intentions premières d'un Louis de Cahusac, par exemple, relèvent plus de la prise de position lors d'une querelle de goût (la querelle des lullistes et des ramistes) que du souci de faire œuvre d'historien.¹⁷ Certains se penchent sur les musiques extra-européennes, élargissant considérablement les horizons théoriques. La prise de conscience d'une différence n'implique pas nécessairement une infériorité de nature comme le démontre de façon surprenante Joseph Roussier dans son *Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, & de divers systèmes de musique chez les grecs, les chinois & les égyptiens. Avec un parallèle entre le système des égyptiens & celui des modernes* (1770). Un titre prometteur et un long détour pour finalement tenter une fois encore et vainement de réduire à néant la théorie de la basse fondamentale de Jean-Philippe Rameau...

Pour les philosophes et les historiens de l'esprit humain, la musique fonctionne comme un lien épistémologique entre langage et signification, entre le point originel de la culture et celle de l'Europe du XVIII^e siècle. Il n'est évidemment pas question pour tous les savants de renier les récits mythiques des origines de la musique qu'une longue tradition se plaisait à répéter à envi. Charles-Henri de Blainville, dans son *Histoire générale, critique et philologique de la musique* (1754) effectue encore ce long détour par les textes issus de la tradition classique. Orphée, Jubal, Pythagore, Apollon et Pan s'ébattent allègrement. En revanche, *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) de Condillac et *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau placent le débat ailleurs.¹⁸

¹⁶ Xavier BISARO, *Une nation de fidèles. L'Eglise et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006.

¹⁷ Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993. Sur la dimension critique, Georgia COWART, *The origins of modern musical criticism. French and Italian music, 1600-1750*, Ann Arbor, UMI Press, 1981.

¹⁸ Downing THOMAS, *Music and the origins of language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Condillac et Rousseau ramènent à Rameau, de manière radicalement différente l'un de l'autre. Le premier ne dissimule pas sa dette à l'égard du théoricien de la musique. Le principe qui le guide dans son récit du développement historique de la voix humaine et du langage s'apparente étroitement à ce que Rameau avait élaboré pour la génération harmonique. A la base de *l'Essai*, Condillac pose que la musique et le langage ne doivent pas être considérés comme des sons qui ressembleraient aux bruits de la nature, mais comme des artefacts ancrés dans l'histoire et le développement de la culture. La démonstration suppose une reconstruction imaginaire des moments originels. Pour Condillac, ce sera celle de deux enfants, un garçon et une fille, égarés dans le désert et qui doivent inventer un moyen de communication pour survivre. Par ce moyen narratif, Condillac situe immanquablement les origines de la musique, donc des signes, au cœur de l'expérience humaine. Il relègue dans un autre domaine le bruissement du vent, le gazouillis des oiseaux ou l'écoulement des eaux qui avaient joué un rôle essentiel dans les processus de naturalisation de la musique depuis la Renaissance. Donc, ces deux enfants cherchent à communiquer : ils le font par des signes naturels et des signes arbitraires. La musique intervient précisément dans ce processus : elle est l'étape intermédiaire durant laquelle les signes naturels commencent à être utilisés de façon conventionnelle :

« La parole, en succédant au langage d'action, en conserva le caractère... Ainsi, pour tenir la place des mouvemens violens du corps, la voix s'éleva et s'abassa par des intervalles fort sensibles. »¹⁹

De cette description d'un état imaginaire à une évocation du monde de l'opéra du XVIII^e siècle, il n'y a qu'un pas que Condillac franchit :

« ah, par exemple, selon la manière dont il est prononcé, exprime l'admiration, la douleur, le plaisir, la tristesse, la joie, la crainte, le dégoût et presque tous les sentimens de l'ame. »²⁰

Ce passage renvoie à un autre texte essentiel du XVIII^e siècle, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), dans

¹⁹ Etienne BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1746, p.19.

²⁰ CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p.21.

lesquelles l'abbé Jean-Baptiste Dubos avait décrit les éléments émotionnels de la musique en des termes relativement semblables. La musique n'est pas une préoccupation centrale de ces *Réflexions* qui connurent un immense succès durant tout le siècle. Elle surgit au détour d'une interrogation essentielle pour Dubos : comment ce que l'on appelle le « beau » dans les arts poétiques et picturaux devient-il possible à représenter ? Dans la section XLV, Dubos affirme que la musique est le « troisième des moyens » (et dernier) « que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poésie & pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression. » Autrement dit, la musique imite la vie des passions à travers le son articulé ; elle est un « signe naturel » de cette vie :

« Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays. La musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire et de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire et de nous émouvoir. L'un est l'harmonie, et l'autre est le rythme. Les accords dans lesquels l'harmonie consiste, ont un grand charme pour l'oreille, et le concours des différentes parties d'une composition musicale qui font ces accords, contribuent encore à l'expression du bruit que le musicien prétend imiter. »²¹

Dubos et Condillac confèrent ainsi à la musique une origine immémoriale et légitiment en même temps la rhétorique musicale chère au public d'amateurs et de critiques. Dans le cri naturel existe déjà les structures sonores d'une théorie rhétorique de la musique.

²¹ Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, éd. de 1733, p.444-445.

Penser la musique et ses origines, c'est donc aussi construire les pratiques culturelles et en valider les origines.

Les idées de Rameau stimulent Condillac, l'incitent à entamer pour le domaine de la métaphysique ce que le compositeur a entrepris pour la théorie de la musique :

« M Rameau est le premier qui ait vu l'origine de toute l'harmonie dans la résonnance des corps sonores, et qui ait rappelé la théorie de cet art à un seul principe. »²²

Le projet que décrit Condillac au début de son *Essai* évoque ostensiblement le rêve de Rameau :

« On voit que mon dessein est de rappeler à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain, et que ce principe ne sera ni une proposition vague, ni une maxime abstraite, ni une supposition gratuite ; mais une expérience constante, dont toutes les conséquences seront confirmées par de nouvelles expériences. »²³

Ce qui était approche synchronique chez le musicien devient approche archéologique chez le philosophe. Autrement dit, Condillac transforme la définition des principes de l'harmonie en une narration historique de la découverte des intervalles. Car c'est du cri naturel de l'homme que proviennent ces sons plus complexes qui seront définis en termes d'intervalles musicaux. Et ce processus se déploie de façon identique à celle que Rameau avait proposée pour les progressions harmoniques :

« Puisqu'il est démontré que la progression par tierce, par quinte et par octave tient immédiatement au principe où l'harmonie prend son origine, c'est-à-dire, à la résonnance des corps sonores ; et que l'ordre diatonique s'engendre de cette progression : c'est une conséquence que les rapports des sons doivent être bien plus sensibles dans la succession harmonique que dans l'ordre diatonique. Celui-ci, en s'éloignant du principe de l'harmonie, ne peut conserver des rapports entre les sons, qu'autant qu'ils lui sont transmis par la succession qui l'engendre. Par exemple, re, dans l'ordre diatonique, n'est lié à ut que parce qu'ut re est produit par la progression ut sol ; et la liaison de ces deux derniers a son principe

²² CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p.72.

²³ CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p.XII.

dans l'harmonie des corps sonores dont ils font partie. L'oreille confirme ce raisonnement ; car elle sent mieux le rapport des sons ut, mi, sol, ut, que celui des sons ut, re, mi, fa. Les intervalles harmoniques ont donc été remarqués les premiers. Il y a encore ici des progrès à observer : car les sons harmoniques formant des intervalles plus ou moins faciles à entonner, et ayant des rapports plus ou moins sensibles, il n'est pas naturel qu'ils aient été aperçus et saisis aussitôt les uns que les autres. Il est donc vraisemblable qu'on n'a eu cette progression entière ut, mi, sol, ut, qu'après plusieurs expériences. »²⁴

Lorsqu'au cours de son *Essai*, Condillac abandonne les temps immémoriaux pour se pencher sur la musique des anciens et ainsi aborder la question des pratiques musicales et linguistiques contemporaines, il montre que la musique se distingue de plus en plus nettement des usages langagiers tout en acquérant un potentiel expressif renforcé. La dissociation entre langage et musique dans les langues modernes l'incite à louer les langues anciennes, seules porteuses d'un espoir de réconciliation entre les deux modes de communication, intimement intriqués à leur origine.

Les relations entre Rameau et Rousseau sont d'une toute autre nature. Dans une lettre à Malesherbes, datée de 1761, Rousseau dit vouloir publier *l'Essai sur l'origine des langues* « à cause de Rameau qui continue à me tarabuster vilainement ». ²⁵ Ce n'est pas la première fois que Jean-Jacques s'en prend à Jean-Philippe. Ils se sont disputés sous le couvert de l'anonymat - Rameau n'avait pas signé de son nom les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* -, en abandonnant à d'autres le soin d'attiser le feu de leurs désaccords, comme lors de la Querelle des Bouffons.²⁶ Dans les *Confessions*, Rousseau se souvient amèrement d'une soirée de 1745 durant laquelle son opéra *Les muses galantes* est publiquement critiqué en termes virulents par Rameau :

²⁴ CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p.70-71.

²⁵ L'histoire de la genèse et de la publication (posthume, en 1781) de *l'Essai sur l'origine des langues* est complexe. Voir Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes. V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁶ Sur cette querelle, voir *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, éd. Andrea FABIANO, Paris, CNRS éditions, 2005.

« Rameau commença dès l'ouverture à faire entendre, par ses éloges outrés, qu'elle ne pouvait être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience; mais à un air de haute-contre, dont le chant était mâle et sonore, et l'accompagnement très brillant, il ne put se contenir; il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant qui ne savait pas même la musique. Et il est vrai que mon travail, inégal et sans règle, était tantôt sublime et tantôt très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de génie, et que la science ne soutient point. Rameau prétendit ne voir en moi qu'un petit pillard sans talent et sans goût. »²⁷

Prétendre que *l'Essai* constitue une réponse à Rameau place au cœur de sa problématique les questions de musique, que certains critiques ont cherché à déplacer.²⁸

Rousseau pose une série de dichotomies. Elles sont générales – geste et voix, parler et écrit, besoins et passions – et particulières – langues du sud et langues du nord, mélodie et harmonie. Et c'est cette dernière paire qui sert de fil rouge à sa narration des origines et de l'histoire de la langue et donc de la culture. Rousseau peut ainsi commencer à prendre sa revanche sur Rameau. Et comme Condillac, il étire son *Essai* autour de deux pôles temporels, créant un récit à la fois conjecturé et documenté : de l'origine hypothétique du chant dans le cri aux problèmes de l'opéra de son temps.

La musique naît en un endroit précis :

« Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons ; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux tems où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui étoient ceux que le cœur faisoit naître. »²⁹

²⁷ ROUSSEAU, *Confessions*, 1789, Livre VII.

²⁸ Essentiellement à la suite de Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

²⁹ ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, p. 410.

En quelques lignes, Rousseau a consommé la rupture avec la tradition des rationalisations physico-mathématiques auquel Condillac se référait encore. Une récusation sans appel de la théorie musicale occidentale qui prétend systématiquement « réduire » la musique au « concours des vibrations ». La mélodie serait l'expression originelle et naturelle du désir de musique et de communication. Habilement, Rousseau étaye son assertion d'une dissertation sur la musique antique, aux allures érudites. Surtout, il capte son lecteur en dressant un parallèle entre cette opposition cruciale mélodie *versus* harmonie avec le débat sur le dessin et la couleur dont l'intensité n'était nullement retombée depuis les affrontements entre poussinistes et rubénistes de la fin du XVII^e siècle. L'harmonie assimilée à la couleur et la mélodie au dessin, Rousseau en profite pour construire une autre série de dichotomies, celles entre l'oreille et le cœur, entre le plaisir des sens et le plaisir du sentiment. Mais aussi pour régler ses comptes avec un autre théoricien, le père Castel, car Rousseau refuse cette « fausse analogie entre les couleurs et les sons ». Le son devient le signe d'une idée ou d'une émotion :

« Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens ; cest ainsi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment et dont nous y reconnoissons l'image. »³⁰

L'histoire de la musique sera malheureusement celle d'une émancipation de la musique du langage, à un point tel que la mélodie commence une existence à part de la parole sans néanmoins perdre de sa force expressive. L'égarément, il est plutôt du chef de ceux qui ont oublié ce couple originel pour ne louer que la puissance de l'harmonie. Comparant les deux, Rousseau déclare son opposition fondamentale à Rameau ; il se détourne en même temps de la théorie de l'imitation proposée par l'abbé Dubos. Et il le fait avec une fougue incontestablement efficace :

« La mélodie en imitant les inflexions de la voix exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joye, les menaces, les gémissemens ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et tous les tours affectés

³⁰ ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, p. 417.

dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame ; elle n'imité pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où nait la force des imitations musicales ; voilà d'où nait l'empire du chant sur les cœurs sensibles. L'harmonie y peut concourir en certains systèmes en liant la succession des sons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus justes, en portant à l'oreille un témoignage assuré de cette justesse, en rapprochant et fixant à des intervalles consonans et liés des inflexions inappréciables. »³¹

4. LE PRATIQUE ET L'ETHIQUE

Rameau le clame : l'harmonie est source de tout en musique. Donc l'harmonie peut expliquer aussi bien le fonctionnement du mode majeur que du mode mineur pour prendre deux éléments essentiels du langage tonal. Rameau se doit de montrer comment, de façon cohérente, l'échelle – c'est-à-dire l'articulation mélodique d'un mode (*do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*) – est générée par l'harmonie, et non l'inverse. S'il parvient à prouver cette hypothèse, alors Rameau pourra proclamer la priorité de l'harmonie sur la mélodie. Le pari est loin d'être gagné. Longtemps, Rameau s'évertuera à tenter de générer le mode mineur de la même manière que le mode majeur. Dans ses derniers essais, il opte pour une autre solution : le mode mineur est dérivé du mode majeur, il en est ce que la théorie plus récente nommera le relatif. Le son principal émis par la vibration d'un corps sonore ne possède plus le statut de générateur (comme dans le mode majeur), mais joue le rôle de pivot (de l'accord parfait mineur). Les explications de Rameau révèlent ses difficultés pour garantir l'homogénéité de l'acoustique et de son interprétation harmonique.³² Finalement, c'est d'Alembert qui exprimera le plus clairement la notion de mode relatif :

« Le son *ut* deviendra donc la tierce mineure du son fondamental, lequel sera par conséquent *la*. De plus la tierce majeure *mi* du son *ut* deviendra la quinte du son fondamental et c'est la quinte, comme nous l'avons vu, qui donne la loi dans l'harmonie, et dans la

³¹ ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, p. 416.

³² André CHARRAK, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 2001.

mélodie ; ainsi le principe *ut* a toute la part qu'il peut avoir à la formation du nouveau genre [le mode mineur]. »³³

Les ennemis de Rameau ne manquent pas de souligner l'incohérence de la définition que le théoricien donne de la génération du mode mineur. Et Rameau ne trouve de parade qu'en démontrant que ce sont les dispositions spontanées de la perception musicale qui fournissent les conditions de cette opération pour le moins complexe. Puisque l'oreille a intériorisé la résonance naturelle des corps sonores qui engendrent le mode majeur, il peut dès lors imaginer l'analogie avec l'organisation harmonique du mode mineur :

« Le grand nombre de sons harmoniques communs entre ces deux modes [...], remplace tellement le défaut de communauté entre leurs sons fondamentaux, que si l'oreille ne préfère point ce dernier rapport à celui de la quinte harmonique, du moins en est-elle presque également affectée. »³⁴

La génération naturelle du mode mineur telle que la présente Rameau suscite des réactions virulentes. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau se servira d'un théoricien et virtuose italien, Giuseppe Tartini, qui pourtant défend aussi l'idée d'un principe naturel, pour démontrer le manque de fondement de la théorie ramiste. Jean-Adam Serre, dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie* (1753), tentera de concilier les deux points de vue. Au-delà de cette querelle se profile une question qui hante Rousseau : la musique doit-elle être pensée comme objet naturel ou comme signe moral ?

Rousseau opte pour la deuxième solution. Car son intention n'est pas seulement de produire une théorie, elle est aussi philosophie. Et pour autoriser le déploiement de cette philosophie, il est nécessaire de sortir le discours sur la musique, comme sur tous les arts en général, de son enfermement dans un discours sur la matérialité de la musique. Pour construire une philosophie de la musique renouvelée, il convient de se débarrasser du principe qui consiste à appréhender, dans le domaine de l'esthétique, les paradoxes du jugement et de la production à travers leurs objets réels. Il reviendra à la philosophie idéaliste allemande de

³³ Jean le ROND D'ALEMBERT, *Eléments de musique*, Paris, 1752, p.55-56.

³⁴ RAMEAU, *Génération harmonique*, xiii, p.142.

manifester cette nouvelle voie : Kant s'en fait le fondateur.³⁵ Rousseau a suggéré une perspective originale dans ce vaste débat. Au dualisme du physique et du conceptuel, il prétend dessiner une troisième voie, celle du moral : la musique est dans ses effets un phénomène moral. La musique essentiellement, prioritairement. Non pas parce que c'est le terrain artistique sur lequel Rousseau s'est risqué, mais parce que la musique produit à la fois un effet musical et un effet signifiant. La musique permet d'explicitier deux domaines simultanément : le phénomène du langage et le pouvoir affectif étonnant des arts. Et puisque la musique se trouve aux origines mêmes de l'acte de communication, de la langue, elle permet d'unir les deux domaines.

En 1742, le *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* de Rousseau est lu devant l'Académie des sciences. Ce bref opuscule s'ouvre sur une déclaration franche :

« Cette quantité de lignes, de Clefs, de transpositions, de dièses, de bemols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches de noires, de croches, de doubles croches, de triples croches, de pauses, de demi pauses, de soupir et de demi soupir, de quarts de soupir, etc. donne une foule de signes et de combinaisons d'où resultent deux inconvéniens principaux ; l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des Ecoliers de façon que l'oreille étant formée et les Organes aiant acquis toute la facilité nécessaire longtems avant qu'on soit en état de chanter à Livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est bien plus dans l'observation des régles que dans l'exécution du chant. »³⁶

L'intention de Rousseau est claire : se débarrasser d'une multitude de codes pour permettre à un plus grand nombre de jeunes de déployer leur habileté naturelle à la musique. De ce souhait du peuple chantant à une théorie de la démocratie, il n'y a qu'un pas que Rousseau ne franchit qu'occasionnellement. L'histoire lui fournit la confirmation de ce souhait de démocratisation : les anciens, précise-t-il à l'article « Chansons » du *Dictionnaire de musique*, chantaient leurs lois avant de les écrire. Dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, vie

³⁵ Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

³⁶ ROUSSEAU, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Gallimard, p.133.

politique et vie esthétique d'une république sont associées, sans cependant concerner la musique. Il est vrai que le spectacle suscite en ce milieu du XVIII^e siècle des conflits dont les arguments mêlent considérations esthétiques et prises de position politiques. La Querelle des Bouffons (1752-1754) qui inonde Paris de pamphlets s'articule autour des mérites respectifs de l'opéra français et de l'opéra italien, mais débouche sur des prises de position politiques qui convoquent convictions religieuses, défenses de l'absolutisme, louanges de la liberté.³⁷

D'une part, le déplacement qu'opère Rousseau dans sa pensée du musical et, d'autre part, l'ampleur soudaine des prises de parole sur la musique par un nombre impressionnant d'auteurs aux origines les plus diverses et contrastées révèle une métamorphose profonde de la nature du discours sur la musique. Donner son avis et livrer ses goûts, tout en défendant des prises de position qui ne touchent plus le corps de la musique, ouvrent des perspectives nouvelles.³⁸ Celles-ci s'avèrent parfois extravagantes, parfois originales. Diderot échafaude une théorie du hiéroglyphe.³⁹ Le terme lui sert à décrire l'action commune de chaque art avec des moyens différents. Et pour la musique :

« Son hiéroglyphe est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas de grand effet si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus d'une expression souvent équivoque... Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets il laisse plus de carrière à notre imagination ? »⁴⁰

De ce passage à l'affirmation du chevalier de Chastellux (1771) – « Il [Garcin] a cru avec bien d'autres que l'imitation était l'objet des

³⁷ Voir *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, op.cit., en particulier l'article d'Elisabeth Cook.

³⁸ Belinda CANNONE a parcouru l'ensemble de cette production de la seconde moitié du 18^e siècle dans *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

³⁹ Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

⁴⁰ DIDEROT, « Lettre à Mademoiselle de la Chaux » (1751), *Correspondance*, Paris, Editions de Minuit, 1955, vol.1, p.128,

beaux-arts, et que c'est d'elle seule qu'ils tiennent l'empire qu'ils exercent sur nos sens, principe que je crois absolument faux »⁴¹, c'est la musique instrumentale qui se trouve enfin intégrée après un long purgatoire où l'avait plongé la célèbre question de Fontenelle, « Sonate, que me veux-tu ? ».⁴² Les prises de parole en acquièrent dès lors une dimension nouvelle : elles ouvrent la voie à une définition non plus théorique, mais philosophique de la musique absolue, de la musique sans texte, question centrale de l'esthétique idéaliste et même au-delà.

5. UNE ENCYCLOPEDIE DE LA MUSIQUE

Quelques années avant de mourir, Louis XV aurait fort bien pu jeter un œil rapide sur une publication d'un genre nouveau : un périodique consacré à la musique, simplement intitulé *Journal de la musique, historique et pratique sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples*. La première livraison, datée de janvier 1770, s'ouvre sur un « Tableau de la musique et de ses branches » (ILLUSTRATION 2) dont la confection avait été confiée à Nicolas-Etienne Framery. Il ne s'agit pas de la première tentative en matière de cartographie du musical. Il en existe depuis l'Antiquité, et les théoriciens durant les XVII^e et XVIII^e siècles n'avaient pas manqué d'organiser les matières du savoir musical en embranchements multiples. Le choix que fait Framery de placer aux antipodes « acoustique » et « historique » renvoie le lecteur aux fameuses *Istitutioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino qui distinguait règles immuables et pratiques contingentes.⁴³ Un lecteur des Lumières y verrait vraisemblablement une manifestation supplémentaire de ce goût partagé pour le rationalisme et l'empirisme. Qu'en aurait pensé Rameau ? Et Rousseau ?

⁴¹ Chevalier de CHASTELLUX, *Observations sur un ouvrage nouveau intitulé Traité du mélodrame*, Paris, 1771, p.16. Chastellux y règle ses comptes avec Laurent GARCIN, auteur d'un *Traité du mélodrame*, Paris, 1772.

⁴² John NEUBAUER, *The emancipation of music from language*, New Haven, Yale University Press, 1986 et Georges SNYDER, *Le goût musical en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1968.

⁴³ Philippe VENDRIX, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999.

L'engouement pour les dictionnaires et les encyclopédies, qui traverse l'Europe du XVIII^e siècle n'a pas amoindri le goût des taxinomies. Il est incontestablement de moins en moins plausible pour un savant de se lancer dans une entreprise qui prétendrait couvrir la totalité des matières relatives à la musique comme le faisaient encore durant la première moitié du XVII^e siècle un Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* (1636), ou un Athanasius Kircher, dans sa *Musurgia universalis* (1650). Cependant, la décomposition du système idéalement harmonieux élaboré par les humanistes – une harmonie universelle - et l'élaboration d'un modèle idéal où la matière musicale se retrouve dans un contexte « naturel », « moral », « rhétorique » ou « mathématique » autorise les lexicographes et encyclopédistes à aborder les sujets musicaux en en distinguant les éléments constitutifs. Le « naturel » est le domaine des sciences physiques, de l'acoustique ; le « moral » étudie le style et les effets, c'est-à-à-dire la dimension perceptive individuelle – on dirait psychologique – de la musique ; le « rhétorique » associe grammaire et interprétation de la musique, oscillant entre méthodes d'écriture et traités de chant, par exemple ; le « mathématique » est le domaine de la théorisation du matériau musical. Pas un savant n'a en France, durant la première moitié du XVIII^e siècle, offert d'explication de ce schéma idéal des sciences de la musique. Johann Mattheson, auteur de *Der vollkommene Capellmeister* (1739), une somme incontournable, programmatique, aurait moqué le *Tableau* de Framery. Mais tout qui prend la parole sur la musique se sent intégré à ce schéma total, qu'il le fasse par des notices pour l'*Encyclopédie*, par l'accumulation de définitions comme Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* ou par un essai essentiellement technique, incompréhensible par certains, comme la *Démonstration du principe de l'harmonie* de Rameau. Ce sentiment provient, avant tout, du fait que les quatre domaines partagent des principes épistémologiques identiques : que l'on étudie la théorie harmonique ou la théorie des affects musicaux, le recours aux taxinomies reste incontournable. Ensuite, l'effort théorique porté sur un élément implique inmanquablement d'aborder la relation de cet élément avec les caractéristiques générales d'éléments appartenant à d'autres domaines. La théorie harmonique de Rameau - du « mathématique » - se construit sur des notions d'acoustique – du « naturel » -. Les essais généalogiques de Condillac ou de Rousseau combinent des éléments

d'acoustique et des analyses psychologiques, du « naturel » et du « rhétorique ». Le sentiment de partager un même horizon n'interdit ni les affrontements ni les contradictions à l'intérieur d'un même système. Rousseau en est un exemple paradigmatique.

La notice « Harmonie » du *Dictionnaire de musique* constitue un terrain particulièrement propice à la contradiction pour le défenseur acharné de l'« unité de mélodie ». Rousseau ne peut pas éviter de mentionner Rameau qu'il intègre dans une généalogie glorieuse :

« Longtems cette Harmonie n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonances et dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne et M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord, parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, et en a fait la base de son système Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, et qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public. »

En débutant sa notice de la sorte, Rousseau risque d'être contraint de reconnaître la validité scientifique de la théorie ramiste. Il s'empresse donc de préciser :

« Je dois pourtant déclarer que ce Système, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la Nature, comme il le répète sans cesse ; qu'il n'est établi que sur des analogies et des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles ; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fautive, et l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. »

Le frontispice de l'*Encyclopédie* exprime éloquemment le statut ambivalent de la musique, et plus encore la façon dont il convient de l'aborder de façon théorique (ILLUSTRATION 3). Charles-Nicolas Cochin a construit une splendide allégorie où figurent les arts, les sciences et les facultés humaines, disposant en spirale sous la Vérité une foule de figures féminines, toutes plus élégantes les unes que les autres. Au centre du frontispice, les arts d'imitation réunissent, entre autres, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, mais aussi, le corps dissimulé par quelques autres figures, la Musique. Rien ne met son visage, somme

toute assez banal en comparaison de ses splendides compagnes, en évidence. Même Satire offre un profil bien plus délicat et séduisant. Tout concourt à donner l'apparence d'une relégation de la musique. Le lecteur peut légitimement s'en inquiéter : les architectes de l'*Encyclopédie* ont, avant 1764, déjà pris la parole sur la musique, déclarant leur goût pour l'art des sons, le pratiquant parfois même. Le lecteur se tourne alors vers le « Discours préliminaire » pour découvrir une explication. Deuxième paradoxe : d'Alembert ne traite de la musique qu'en fin de la première section. Le brillant mathématicien et porte-parole de Rameau évoque avant la musique tous les arts d'imitation ! La musique se réduirait à n'être que le dernier des arts d'imitation ; elle ne vivrait que dans la dépendance des autres arts, et en particulier de la poésie qu'elle se doit d'imiter pour créer des effets.

Dans un pamphlet qui lui est souvent attribué, les *Réflexions sur la musique française en particulier*, publié durant la Querelle des Bouffons, d'Alembert revient sur ce principe d'imitation :

« Les sons peuvent peindre tout ce qui est capable de faire du bruit ; le tonnerre, les vents, les mugissements de la mer, le bruit des armes, le chant mélodieux des oiseaux, les cris des animaux, la chute d'une cascade, le doux murmure d'un ruisseau, etc... Mais comme ces idées souvent jointes à d'autres, elles les réveilleront nécessairement toutes les fois qu'elles seront bien rendues. »⁴⁴

Au frontispice et à des propos comme ceux tenus par d'Alembert, Rameau n'a pu que réagir. Sa réaction, obstinée, radicale, accentue l'image éclatée que les membres de la République des lettres dessinent de la musique en ce XVIII^e siècle. Rameau éclipse tous les autres par sa perception visionnaire du fonctionnement de la musique tonale. Evidemment, il n'a pas démontré à l'aide de la physique et des mathématiques sa théorie de la basse fondamentale. Car cette théorie est plus qu'une application au domaine de la musique de principes engendrés par les disciplines scientifiques. Cette théorie est aussi autre chose qu'une volonté d'explication sociale des usages musicaux. En refusant d'élaborer une archéologie de la musique et en tournant le dos aux explications « sensualistes » qui assurent une pérennité au principe d'imitation, seule explication des effets merveilleux que

⁴⁴ D'ALEMBERT, *Réflexions sur la musique française en particulier*, p.8-9.

ressassent les philosophes depuis l'Antiquité, Rameau affirme sa rupture. Il sait que la basse fondamentale a une raison d'être théorique. Il sait qu'elle a également une raison d'être scientifique, mais d'une science qui n'a pas encore trouvé ses fondements, la psycho-acoustique. Jean-Philippe Rameau a donné un nouvel élan au discours sur la musique.

ILLUSTRATION 1 : Frontispice du *Code de musique* (1760)



ILLUSTRATION 2 : « Tableau de la musique et de ses branches », *Journal de musique* (1770)



ILLUSTRATION 3 : Charles-Nicolas COCHIN (gravure de Bonaventure-Louis PREVOST), *Frontispice de l'Encyclopédie*

